Научная статья /
Research Article

https://elibrary.ru/XQDZTH
УДК 821.161.1.0
ББК 83.3(2Рос=Рус)53

СЮЖЕТ «ЖЕНЩИНА СРЕДИ МУЖЧИН» У М. ГОРЬКОГО И Е. ЗАМЯТИНА: «ДВАДЦАТЬ ШЕСТЬ И ОДНА» И «ОДИННАДЦАТЬ И ОДНА»

Институт мировой литературы им. А.М. Горького Российской академии наук, Москва, Россия

Дата поступления статьи: 11 августа 2022 г.
Дата одобрения рецензентами: 09 сентября 2022 г.
Дата публикации: 25 декабря 2022 г.
https://doi.org/10.22455/2500-4247-2022-7-4-194-211

Исследование выполнено за счет гранта Российского научного фонда (проект № 19-78-10100, https://rscf.ru/project/19-78-10100/) в ИМЛИ РАН

Аннотация: Статья посвящена сопоставлению рассказа М. Горького «Двадцать шесть и одна» (1899) и киносценария (синопсиса) Е. Замятина «Одиннадцать и одна» (ок. 1929) в сюжетно-мотивном аспекте. Показано, что заимствованный Замятиным у Горького сюжет «женщина среди мужчин», демонстрируя инвариантное ядро, в то же время испытывает ряд модификаций, которые объясняются не столько временнóй дистанцией между рассказом и киносценарием, сколько жанровыми конвенциями кинематографической мелодрамы (идеализация героини при ее «объектном» статусе, фаталистические обертоны, стремление к неожиданности финала и пр.). Если у Горького героиня в ситуации насилия со стороны мужчин сама становится субъектом и защищает перед «двадцатью шестью» свои права и свое достоинство, то у Замятина до конца за героиню — хотя она человек образованный и «товарищ» «одиннадцати» во всех делах, а не социально бесправная горничная сомнительного поведения, — все решают мужчины. При этом в двух произведениях содержится ряд сходных мотивов, в первую очередь мужское отношение к женщине, которое, с одной стороны, характеризуется ее обожествлением, а с другой — собственничеством, лишением ее субъектности.

Ключевые слова: М. Горький, Е. Замятин, маскулинность и фемининность, мелодрама, субъектность.

Информация об авторе: Вероника Борисовна Зусева-Озкан — доктор филологических наук, ведущий научный сотрудник, Институт мировой литературы им. А.М. Горького Российской академии наук, ул. Поварская, д. 25 а, 121069 г. Москва, Россия. ORCID ID: https://orcid.org/0000-0001-9537-108X

E-mail: v.zuseva.ozkan@gmail.com

Для цитирования: *Зусева-Озкан В.Б.* Сюжет «женщина среди мужчин» у М. Горького и Е. Замятина: «Двадцать шесть и одна» и «Одиннадцать и одна» // Studia Litterarum. 2022. Т. 7, № 4. С. 194–211. https://doi.org/10.22455/2500-4247-2022-7-4-194-211



Studia Litterarum,
vol. 7, no. 4, 2022

THE SITUATION "A WOMAN AMONG MEN" IN THE WORKS BY M. GORKY AND YE. ZAMYATIN: "TWENTY-SIX AND ONE" AND "ELEVEN AND ONE"

© 2022. Veronika B. Zuseva-Özkan
A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences, Moscow, Russia
Received: August 11, 2022
Approved after reviewing: September 09, 2022
Date of publication: December 25, 2022

Acknowledgements: The research was carried out at IWL RAS with support of a grant from the Russian Science Foundation (project no. 19-78-10100, https://rscf.ru/project/19-78-10100/).
Abstract: The article compares M. Gorky's short story "Twenty-six and One" (1899) and the screenplay (synopsis) by Ye. Zamyatin "Eleven and One" (c. 1929) in the aspect of plot and system of motifs. The plot "a woman among men" (borrowed by Zamyatin from Gorky), while demonstrating an invariant core, undergoes a number of modifications. The reason lies not so much in the temporal distance between the story and the screenplay as in the genre conventions of cinematic melodrama (idealization of the heroine and her status as an "object," fatalistic overtones, twist ending, etc.). While Gorky's female character in a situation of male violence shows agency and defends her rights and dignity against the "twenty-six," in Zamyatin the outcome for the female character is completely determined by men (despite the fact that she is an educated person and a "comrade" of the "eleven" in all matters, and not a socially deprived maid of dubious behavior, as in Gorky). At the same time, the two works contain a number of similar motifs, primarily a male attitude towards a woman, which, on the one hand, consists in her "deification," and on the other, in possessiveness, deprivation of subjectivity.
Keywords: M. Gorky, Ye. Zamyatin, masculinity and femininity, melodrama, female agency.
Information about the author: Veronika B. Zuseva-Özkan, DSc in Philology, Leading Research Fellow, A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences, Povarskaya 25 a, 121069 Moscow, Russia.
ORCID ID: https://orcid.org/0000-0001-9537-108X
E-mail: v.zuseva.ozkan@gmail.com
For citation: Zuseva-Özkan, V.B. "The Situation 'A Woman Among Men' in the Works by M. Gorky and Ye. Zamyatin: 'Twenty-Six and One' and 'Eleven and One'." *Studia Litterarum*, vol. 7, no. 4, 2022, pp. 194–211. (In Russ.)
https://doi.org/10.22455/2500-4247-2022-7-4-194-211

Эта статья посвящена сопоставлению двух произведений, связанных генетически и исследующих сюжет «(одна) женщина среди (множества) мужчин», а именно рассказа М. Горького «Двадцать шесть и одна» (1899)[1] и киносценария Е. Замятина «Одиннадцать и одна» (ок. 1929). Хотя между этими текстами лежит целое тридцатилетие, — и какое! — вместившее в себя капитальнейший слом всего общественного строя, в том числе в области отношений между полами, — в рассказе и киносценарии обнаруживается существенное сходство в трактовке названного сюжета. Не случайным представляется факт, что название киносценария, очевидно отсылающее своей грамматической структурой к рассказу Горького, появилось не сразу (см., в частности, варианты в блокнотах Замятина: «Женщина», «Десять»,

1 Согласно авторскому жанровому именованию, «Двадцать шесть и одна» — это «поэма». Решение вопроса о том, почему Горький счел нужным дать своему произведению именно такой подзаголовок, не входит в задачи данной статьи. Отметим, однако, что в русской литературе не раз имели место подобные индивидуальные жанровые именования, которые, с одной стороны, помогали выявить важные для понимания смысла произведения претексты (как поэма Данте «Божественная комедия» важна для понимания замысла Н.В. Гоголя при создании «Мертвых душ»), а с другой — не меняли того факта, что произведение воспринималось в ряду текстов его «реального» жанра, а не «авторского»: так, «Мертвые души» всегда рассматривались и рассматриваются в аспекте эволюции русского романа, а не русской поэмы. То же относится, несомненно, и к рассказу-«поэме» Горького. Добавим также, что в рассматриваемый период выдвигаются вперед индивидуальные неканонические жанры [1], причем сам Горький участвовал в этом движении; в его раннем творчестве жанровое именование «поэма» обычно давалось произведениям, воспевающим достоинство человека (см., в частности, поэму «Человек», 1903). Поскольку «Двадцать шесть и одна» тоже в конечном счете повествуют об обретении героиней человеческого достоинства, возможно, объяснение жанровому именованию «поэма» следует искать именно в этом направлении. Другое возможное объяснение — система лейтмотивов, которая, несомненно, присутствует в этом тексте (например, лейтмотив солнца).

«Одна» [18, т. 5, с. 197, 237]), а выкристаллизовалось в процессе работы над текстом как явное указание для читателя / зрителя на то, в каком контексте следует воспринимать этот сюжет.

Хотя взаимоотношения Горького и Замятина хорошо исследованы — и в биографическом, и в творческом аспектах [3; 7], — связь интересующих нас текстов, насколько нам известно, постулируется здесь впервые. Чаще всего исследователи фокусировались на сопоставлении замятинского «Уездного» с «Городком Окуровом» Горького, причем высказывались догадки о «факте творческого соревнования» [4, с. 328]. Не заходя так далеко в данном случае, выскажем, скорее, гипотезу об осознаваемом Замятиным сюжетном сходстве его текста с горьковским. Кроме того, даже вне гипотезы генетического родства, эти два произведения, хотя они различаются как жанром, так и уровнем исполнения и степенью значимости каждого из них в творчестве Горького и Замятина соответственно, вполне могут и должны быть сопоставлены типологически — как имеющие сходную структуру названия, единую сюжетную ситуацию и систему мотивов, обусловленные центральными проблемами обоих текстов, которые можно обозначить как проблему женской объективации мужчинами и вытекающую отсюда проблему насилия, неизменно угрожающего женщине, оказавшейся в кругу мужчин.

Рассказ Горького «Двадцать шесть и одна» примечателен в первую очередь экспериментальным приемом «мы»-повествования — очень редкой нарративной формой даже и в современной литературе [14; 15]. В этом произведении она крайне органична, поскольку писатель создает образ как бы «коллективного тела», составленного из 26 работников мастерской, где выпекаются крендели, и их коллективного сознания[2]. Это единое, тесно спаянное «мы» возникает вследствие того рабского, можно сказать, нечеловеческого существования, к которому приговорены работники: «Так-то жили

2 При этом некоторая «условность» такой наррации ощущается в том, что ряд наблюдений и выводов явно не может принадлежать коллективному сознанию (тем более такому забитому, темному и несчастному, как показано в рассказе), например: «Это очень тяжело и мучительно, когда человек живет, а вокруг него ничто не изменяется, и если это не убьет насмерть души его, то чем дольше он живет, тем мучительнее ему неподвижность окружающего...» [17, т. 5, с. 10]. Таким образом, хотя повествование ни разу не выходит за пределы «мы»-наррации, в реальности как бы «за спиной» этого «мы» стоит аукториальный рассказчик, который, если когда и принадлежал к такому коллективу (обычно отмечается автобиографичность рассказа [17, т. 5, с. 511]), давно его «перерос».

мы, двадцать шесть, в подвале большого каменного дома, и нам было до того тяжело жить, точно все три этажа этого дома были построены прямо на плечах наших...» [17, т. 5, с. 9]. О печи в подвале, где они работали и жили, сказано: «Эти две глубокие впадины были как глаза — безжалостные и бесстрастные очи чудовища: они смотрели всегда одинаково темным взглядом, как будто устав смотреть на рабов, и, не ожидая от них ничего человеческого, презирали их холодным презрением мудрости» [17, т. 5, с. 8].

Воспроизводя в подробностях это тяжкое существование «живых людей, лишенных солнца, тоску рабов», писатель специально подчеркивает отсутствие в подвале *солнца*, как бы заменой которому оказывается для «двадцати шести» горничная Таня, забегающая к ним ежедневно за (бесплатными) кренделями: «...кроме песен, у нас было еще нечто хорошее, нечто любимое нами и, может быть, заменявшее нам солнце. Во втором этаже нашего дома помещалась золотошвейня, и в ней, среди многих девушек-мастериц, жила шестнадцатилетняя горничная Таня» [17, т. 5, с. 9]. «Двадцать шесть» смотрят на нее снизу вверх, что специально подчеркивается наррацией: «Мы, грязные, темные, уродливые люди, смотрим на нее снизу вверх, — порог двери выше пола на четыре ступеньки, — мы смотрим на нее, подняв головы кверху, и поздравляем ее с добрым утром, говорим ей какие-то особые слова, — они находятся у нас только для нее. У нас в разговоре с ней и голоса мягче и шутки легче» [17, т. 5, с. 10].

«Двадцать шесть», несомненно, идеализируют Таню, ставят ее на пьедестал, несравнимо выше остальных знакомых им женщин: «Мы всегда говорили о женщинах так, что порой нам самим противно было слушать наши грубо бесстыдные речи <...>. Но о Тане мы никогда не говорили худо; никогда и никто из нас не позволял себе не только дотронуться рукою до нее, но даже вольной шутки не слыхала она от нас никогда» [17, т. 5, с. 10]. Горьковский нарратив не оставляет читателям места для их собственных догадок, прямо проговаривая причины такого положения вещей, рефлексируя их: «Быть может, это потому так было, что она не оставалась подолгу с нами: мелькнет у нас в глазах, как звезда, падающая с неба, и исчезнет...»; «наконец — наверно, это главное — все мы считали ее чем-то своим, чем-то таким, что существует как бы только благодаря нашим кренделям: мы вменили себе в обязанность давать ей горячие крендели, и это стало для нас ежедневной жертвой идолу, это стало почти священным обрядом...» [17, т. 5, с. 10–11]. Та-

ким образом вводится мотив противоречивой привязанности коллективного мужского «мы» к женщине — с одной стороны, она кажется им настолько выше их самих, что *сравнивается с недоступной звездой и с солнцем*; с другой стороны, они ее *присваивают* — пусть и как *своего «идола», свое «божество»,* которому приносят жертвы. Фактически Таня превращается в их сознании в собственность, которая возвышает их самих тем, что им «принадлежит».

При этом в условной реальности рассказа, как бы «отголоски» которой ощущаются в «мы»-нарративе, Таня далеко не идеальное существо, каким она рисуется «двадцати шести»; она пользуется их отношением к себе на условиях полной невзаимности, относясь к своим обожателям с презрением: «Часто она обращалась к нам с разными просьбами, просила, например, открыть тяжелую дверь в погреб, наколоть дров, — мы с радостью и даже с гордостью какой-то делали ей это и все другое, чего она хотела. Но когда один из нас попросил ее починить ему его единственную рубаху, она, презрительно фыркнув, сказала:

— Вот еще! Стану я, как же!..

Мы очень посмеялись над чудаком и — никогда ни о чем больше не просили ее. Мы ее любили, — этим все сказано» [17, т. 5, с. 11]. Смех остальных вызывает попытка одного сократить дистанцию по отношению к «божеству».

Однако, хотя персонажи хотят видеть «дорогое» им — «священным для других», они как бы подвергают Таню испытанию — разумеется, не имея на то никакого права. Они заключают пари с булочником — бывшим солдатом, известным своим уменьем нравиться женщинам, что Таню ему совратить не удастся. Точнее, зачинщиком пари выступает пекарь Павел — единственный из «двадцати шести», кто выделяется из общей массы и получает имя; однако и всем остальным «страшно хотелось испробовать крепость нашего божка»: «Нам казалось, что мы играем в какую-то игру с чертом и ставка с нашей стороны — Таня» [17, т. 5, с. 17]. Само их чувство к Тане меняется, в него входит нечто новое — «и это новое было острым любопытством, острым и холодным, как стальной нож...» [17, т. 5, с. 18]. Уже это сравнение показывает, что прежний идол сам на глазах обращается в жертву на собственном алтаре.

Когда выясняется, что Таня все-таки не устояла перед булочником, «двадцать шесть» атакуют ее: «Мы окружили ее и злорадно, без удержу, ру-

гали ее похабными словами, говорили ей бесстыдные вещи. Мы делали это не громко, не торопясь, видя, что ей некуда идти, что она окружена нами и мы можем издеваться над ней, сколько хотим. <…> мы, окружив ее, мстили ей, ибо она ограбила нас. Она принадлежала нам, мы на нее расходовали наше лучшее, и хотя это лучшее — крохи нищих, но нас — двадцать шесть, она — одна, и поэтому нет ей муки от нас, достойной вины ее! <…> Она все молчала, все смотрела на нас дикими глазами, и всю ее била дрожь. <…> Кто-то из нас дернул Таню за рукав кофты…» [17, т. 5, с. 20].

Физическое насилие все-таки предотвращается — причем, что интересно, самой героиней: «Вдруг глаза ее сверкнули; она, не торопясь, подняла руки к голове и, поправляя волосы, громко, но спокойно сказала прямо в лицо нам:

— Ах вы, арестанты несчастные!..

И она пошла прямо на нас, так просто пошла, как будто нас и не было пред ней, точно мы не преграждали ей дороги. Поэтому никого из нас действительно не оказалось на ее пути. <…> И — ушла, прямая, красивая, гордая. Мы же остались среди двора, в грязи, под дождем и серым небом без солнца…» [17, т. 5, с. 20–21].

Героиня утверждает здесь свое право и свою ответственность, отказывается быть собственностью. И если ее презрительное, свысока отношение к «двадцати шести» в авторском горизонте ранее, скорее, осуждалось, то в финале ее презрение оказывается заслуженным персонажами.

Горький воспроизводит здесь целый ряд топосов маскулинного гендерного порядка — и одновременно довольно неожиданно дает своей, возможно, неприятной героине (известна, например, ее оценка Львом Толстым [17, т. 5, с. 510]) субъектность. Сама *полярность репрезентации* героини уже составляет топос маскулинного гендерного порядка, о котором писала еще К. Эконен: «…женщина представлена либо прекрасной (бестелесной, пустой, формируемой…), либо падшей (телесной, активной, сексуальной, угрожающей)» [13, с. 30]. В андроцентричном мире женщина изображается либо как существо божественное (недостижимое, высшее), либо как звериное (материальное и природное). Собственно, эти полюса отрефлексированы в статье З.Н. Гиппиус «Зверебог» (1908) — даже в самом ее заголовке. Мадонна и блудница — другой вариант этой полярности, семантически эквивалентный. Взгляд на женщину как на Другого по отношению к мужчине

как Человеку, т. е. не Богу и не зверю, конечно, андроцентричен. Он воспроизводится здесь Горьким, но воспроизводится, что интересно, объективированно: это персонажи, «двадцать шесть», так называемый «коллективный рассказчик», воспринимают Таню сначала как божество, недоступное, чистое и высокое, а потом — как падшую женщину, существо недостойное. В горизонте же авторском, который читатель способен представить себе благодаря отмеченным противоречиям наррации, это восприятие рефлексируется (и порой даже оправдывается как неизбежное, объясняемое тем, что эти люди сами доведены до положения скота, рабов), но не сливается с «голосом» автора.

В авторском горизонте Таня предстает, с одной стороны, как женщина, довольно беззастенчиво пользующаяся своей внешностью и отношением к себе, а с другой — как субъект своей жизни и своих действий, именно как человек — то ведущий себя мало достойно, то — достойно в высшей степени, не боящийся противостать много превосходящей ее враждебной силе. При этом обратим внимание и на то, что Горький, конечно, не вполне свободен от традиционной топики: он изображает Таню и ее «падение» на фоне беспросветной грязи городской жизни, т. е. так, как типично изображались в литературе рубежа веков «блудницы» — публичные женщины на фоне развратного города [8, с. 465]. Тем не менее изображение женщины в рассказе «Двадцать шесть и одна» согласуется с той «феминистской», можно сказать, позицией Горького, которая известна нам из прямых его высказываний (см., например: «...всегда женщине жилось труднее, чем спутнику ее, однако она, как будто, лучше сохранила силы духа. Вероятно, это — смешно будет вам, а я на старости лет, кажется, становлюсь сторонником “гинекократического” движения, среди женщин возникающего» [16, с. 240]). Таким образом, сюжет «женщина среди мужчин» решается Горьким нестандартно: его типичные мотивы оказываются объективированы, а женщина из объекта превращается в субъект, пресекая насилие над собой.

Киносценарий (точнее, экспозе сценария, или синопсис) Замятина «Одиннадцать и одна», с одной стороны, воспроизводит общие контуры заданной Горьким ситуации, а с другой, является гораздо более традиционным, схематичным и мелодраматичным. Возможно, не случайно этот сценарий датируется примерно 1929 г. — к реализации этого сюжета, зафиксированного еще в блокнотах, Замятина могла подтолкнуть идея экранизи-

ровать рассказ «Двадцать шесть и одна», вероятно, ставшая ему известной. Как раз незадолго до этого актриса и режиссер А.С. Хохлова предприняла попытку снять фильм по мотивам ряда рассказов Горького: «В связи с приездом Горького в 1928 году имя Горького было вновь на волне популярности. В.Б. Шкловский обратился к молодому режиссеру Хохловой с идеей сделать горьковский киносборник. Хохлова писала: “Мы решили начать сборник хроникальными съемками его приезда, а потом показать инсценировки рассказов ‘Страсти-Мордасти’, ‘Двадцать шесть и одна’, ‘Клоун’ и ‘Дело с застежками’.” <…> “Советское кино” дало согласие на постановку одного фильма — “Дело с застежками”» [6, с. 178–179].

Одновременно Замятин обращается в этом киносценарии к интересовавшему его хронотопу метеорологической станции на Крайнем Севере, основной особенностью которого является его удаленность от цивилизации, от человеческого общества и, в частности, отсутствие там женщин (точнее, у Замятина — присутствие лишь одной женщины). Помимо «Одиннадцати и одной», этот хронотоп появляется, например, в сюжетах «Радиоповесть» и «Последняя ночь». Именно условиями метеорологической станции («на целый год люди здесь отрезаны от мира» [18, т. 4, с. 10]) создается у Замятина основная сюжетная ситуация «женщина среди мужчин», которые, как и у Горького, с одной стороны, чуть ли не обожествляют ее, а с другой — считают своей собственностью, причем у Замятина — в самом прямом и непосредственном смысле.

Если у Горького действие рассказа происходит среди беднейших городских низов, а сложившаяся ситуация прямо проистекает из практически рабского положения «двадцати шести» и их безрадостного существования, то в киносценарии Замятина действуют совсем иные персонажи — хотя и не все из них образованны, они, конечно, более чем далеки от положения рабов; они хозяева своей жизни. И «одна» среди них тоже совсем не похожа на Таню. Это Елена по прозвищу Эльфа, жена начальника метеорологической станции (счастливый «соперник» тоже как бы социально стоит несколько выше массы, как и булочник у Горького). Уже это возвышенное прозвище сигнализирует о природе героини. Если Таня изображена неоднозначно, причем подчеркиваются ее презрение к «двадцати шести» и потребительское отношение к ним, то Эльфа — человек благородный. Она не претендует ни на какие преимущества: «Молодой женщины все немножко сторонят-

ся и побаиваются, хотя она наравне со всеми участвует в работах и охоте» [18, т. 4, с. 10]. Более того, однажды она спасает отрезанных от станции людей: «Однажды во время охоты на моржей несколько человек <...> были унесены в океан на оторвавшейся льдине. Вышли налегке, на льдине им грозила прежде всего опасность замерзнуть. Эльфа посадила одного человека в середину, а остальных заставила плясать кругом. Плясали и отдыхали по очереди — и таким образом согревались, пока высланный со станции катер не догнал льдину. Люди были спасены. Эльфа после этого стала товарищем. И больше — другом она стала, когда отходила, отвоевала у смерти нескольких заболевших цингой» [18, т. 4, с. 10–11]. Но положение «друга», «товарища» и «спасительницы» оказывается недостаточно сильным, чтобы защитить ее от посягательств...

У Замятина чрезвычайно отчетлива *«биологизирующая» интенция* (тогда как у Горького, скорее, *«социологизирующая»*): события сценария диктуются половым инстинктом, и очень солидная часть небольшого по объему текста посвящена описанию действия весны. Нелестная (с точки зрения читателя / зрителя, но, кажется, не автора) параллель проводится между людьми и собаками: «И еще полноправные граждане этой маленькой станции — несколько собак. Как и люди, каждая из них имеет свою индивидуальность; одна из них — ее кличка Девочка — общая любимица» [18, т. 4, с. 10]. Когда наступила весна, «собаки перегрызлись из-за общей любимицы — Девочки, один из псов лежит на снегу загрызенный насмерть...» [18, т. 4, с. 12]. Подчеркиваются физическое беспокойство и душевное томление, испытываемые членами экспедиции: «У всех — языческая радость с появлением солнца и одновременно — что-то неладное, какая-то тоска, тревога. <...> Члены этой маленькой колонии начинают усиленную переписку по радио со своими женами и возлюбленными, мировой эфир пропитан любовными словами. Наконец, один из мужчин венчается со своей невестой гражданским браком (“записывается”) — невеста живет в Архангельске. <...> А потом, ночью, он лежит один и рыдает... <...> А день все прибывает, солнце, как безумное, кружится по небу, ночи нет, с невероятной быстротой вылезает трава, распускаются полярные цветы, в комнате у заведующего роза в горшке — “сошла с ума”...» [18, т. 4, с. 11–12].

Если у Горького Таня для «двадцати шести» — сама солнце, т. е. нечто светлое и недостижимое, то у Замятина *солнце* становится как бы языческим

«пособником» «одиннадцати» (отмечу на полях, что на самом деле мужских персонажей в сценарии десять, т. е. имеет место ошибка: «Их немного: заведующий станцией и его жена — радиотелеграфистка, восемь человек служащих и кривой самоед Хатанзей...» [18, т. 4, с. 10]), *символом опасности* для героини — недаром присутствует эпизод, в котором Эльфа «взяла в руку горсть снегу» — и испугалась: «он был красный как кровь. Потом увидела, что и все было красное кругом: это была первая полярная заря, солнце, начало весны...» [18, т. 4, с. 11].

Под действием этих физиологических весенних токов, безумства весны остальные участники экспедиции заявляют свои права на Эльфу: «всё у них — общее и всего они получают поровну, а жена — у него [начальника станции. — *В.З.-О.*] одного; это несправедливо — они постановили, что и жена должна быть общей...» [18, т. 4, с. 12–13] — предложение, достойное 1920-х гг. с их очень свободными нравами и гендерными экспериментами [5; 12]. Начальник стражи хочет застрелить «депутацию», но матрос (который выделен среди «одиннадцати» так же, как пекарь Павел — среди «двадцати шести») говорит ему, что всех ему убить все равно не удастся:

> — Ну убьешь одного, двоих, ну, троих, а остальные все равно с тобой справятся и ее возьмут себе. Уж лучше давай миром, по справедливости...
>
> Ему дается срок подумать до вечера. <...> Муж дает Эльфе револьвер, он считает, что единственный выход для них обоих — это смерть. Но Эльфа не в состоянии представить себе, что он перестанет жить, и она еще хочет жить сама. Она просит мужа передать, что она согласна, — уже наступил срок, уже стучат в дверь. <...> Остальные члены колонии уже успели бросить жребий, очередь установлена. Сегодняшняя ночь достается как раз одному из тех, кого Елена спасла от цинги. Он уходит с ней в комнату заведующего... [18, т. 4, с. 13].

Хотя начальник станции предоставляет финальное решение Эльфе, в глазах окружающих она не более чем объект («возьмут себе»). Более того, она так до конца и остается объектом, хотя сценарий кончается неожиданно — спасением Эльфы от насилия, причем Замятин старательно создает эффект неожиданности, своего рода пуант:

> Елена, видимо, не спала всю ночь, глаза обведены тенью <...> к заведующему снова отправляется депутация — те же трое. <...> Эльфа, проснувшись от криков и выстрела, выхватывает у него револьвер, муж выкрикивает ей в лицо оскорбления — она такая же, как все, она еще хуже... Эльфа открывает дверь. Входят трое. Матрос говорит заведующему:
>
> — Ты уж извини, мы не знали, что она такая...
>
> Заведующий кричит: — Я тоже не знал, а теперь — знаю!
>
> Матрос: — Мы, понимаешь, не знали, что такие женщины на свете бывают... Мы ведь ее не тронули, понимаешь? Этому делу — конец, ты уж прости нас... [18, т. 4, с. 13–14].

Если у Горького *героиня сама становится субъектом* и защищает перед «двадцатью шестью» свою субъектность, свои права и свою ответственность, то у Замятина до конца за героиню — хотя она, казалось бы, человек образованный, сильный, «товарищ» во всех делах, а не социально бесправная горничная сомнительного поведения, — *все решают мужчины*. Они сами оказываются не способны совершить над ней насилие, действия героини тут ни при чем (во всяком случае они остаются за кадром). Более того, изначальная «неодушевленность», «предметность», объектность героини для мужских персонажей подчеркивается эпизодом с «деревянной Машей» — вырезанной из дерева одним из матросов фигурой, которая становится «членом колонии, вся “кают-компания” каждый вечер ведет с нею любовную игру, когда заведующий с женой уходит к себе» [18, т. 4, с. 12], причем именно тот факт, что заведующий станцией отбирает ее, становится спусковым крючком для дальнейших событий. «Деревянная Маша» — гротескная параллель героини.

В других замыслах Замятина, отнесенных к хронотопу метеорологической станции, ситуация мало отличается: в наброске «Последняя ночь» единственная женщина в составе экспедиции, хоть и «выходит на вахту с кольтом» из-за домогательств мужчин, оказывается спасена исключительно благодаря фиктивному браку с фельдшером («Спят вместе. Он выдержал, не тронул, но к концу года — тронулся» [18, т. 5, с. 229]). В наброске «Радиоповесть», где повторяется эпизод с «деревянной Машей», отрицательный персонаж радист, от которого все на далекой станции зависят, шантажом принуждает к сожительству жену метеоролога («Жена прибегает

к радисту, он заставляет ее отдаться ему — тогда он запрашивает рецепт. Он пугает ее, что скажет все мужу и заставляет жить с собой и дальше» [18, т. 5, с. 216–217]). То есть во всех случаях и при всех исходах — как благоприятных, так и неблагоприятных для женщины — судьбу ее решают мужчины.

Примечательно также, что в «Одиннадцати и одной» Замятин использует топос *исключительности* героини — она «не такая, как все» (оскорбленный муж, кстати, хотя и знает о принуждении, кричит, что она как раз «такая же, как все»), и это, разумеется, *мизогинный топос*: чтобы не быть изнасилованной, героиня должна быть не такой, как остальные женщины, т. е. получается, что в принципе женщины как раз такого обращения и достойны.

Таким образом, хотя сценарий Замятина писался на тридцать лет позже рассказа Горького и в нем ощущаются некоторые отзвуки нового строя и новой эпохи, он, как ни парадоксально, более «старомоден»: героиня Горького, пусть и не идеальна, но субъектна; героиня Замятина идеализирована и до конца выступает как объект мужских решений. Более того, Замятин склонен к «биологизации» в духе натурализма (и, добавим, гендерного эссенциализма), тогда как Горький «социологизирует» ситуацию в рассказе. Видимо, свою роль играет и то, что речь идет именно о киносценарии — как отмечал А.Ф. Строев, «Замятин в сценариях 1930-х гг. остается верен эстетике немого кино, столь ценимой в России, тогда как в Европе и Америке уже восторжествовало звуковое кино. <...> Сценарии напоминают авантюрные романы: стремительное действие, множество событий, беспрестанные смертельные угрозы, сменяющие одна другую, покушения, переодевания, неожиданные развязки» [9, с. 10]. Проще говоря, мелодраматизм замятинских сценариев — мелодраматизм жанровый[3].

В рамках этой эстетики сюжет «женщина среди мужчин» мог быть разыгран либо в фарсово-комическом духе, как это, видимо, происходило в фильме 1915 г. «Одна и... трое» (2 ч, 675 м, реж. А. Чаргонин) [2, с. 71], где, скорее всего, женщина успешно манипулирует тремя мужчинами, либо же, напротив, в том мелодраматизирующем духе, который свойствен «Одиннадцати и одной» и который характеризуется такими особенностями, как

3 Когда в 1935 г. Замятин переделывает в киносценарий пьесу самого М. Горького «На дне» (с согласия автора), он также мелодраматизирует ее, перенося центр интереса на любовные взаимоотношения Васьки Пепла, Василисы и Наташи.

«изображение нарушенной нормы, “патологической ситуации”», «открытый морализаторский характер: зритель наблюдает, как попранная добродетель в финале истории торжествует», «отсутствие нюансировки», когда «сюжетные ситуации, функции персонажей прорисованы максимально отчетливо», причем «каждый поворот в сюжете создает у зрителя ощущение поступательного движения, от эпизода к эпизоду экспрессия усиливается, чтобы полностью разрешиться в развязке» [11, с. 117], призванной «потрясти» зрителя. Наконец, что принципиально важно, в мелодраме герой «лишен индивидуальных черт, он интересен прежде всего как сюжетная функция, поэтому даже центральные герои лишены свободной активности, права самостоятельно строить свою судьбу» [11, с. 118] — именно это и происходит в замятинском сценарии.

Напротив, «Двадцать шесть и одна» М. Горького, несмотря на авторский подзаголовок «поэма», подталкивающий читателя к активному «разгадыванию» этого жанрового именования, вполне соответствуют жанровой структуре рассказа как «построманного» нарратива, предполагающего «открытую ситуацию читательского выбора между “анекдотическим” истолкованием всего рассказанного как странного, парадоксального случая и притчевым его восприятием как примера временного отступления от всеобщего закона» [10, с. 40]. Таким образом, хотя Замятин с огромной степенью вероятности имел в виду рассказ Горького, выбирая название для своего сценария, и хотя оба произведения написаны на один и тот же сюжет «женщина среди мужчин», существенные различия в его трактовке объясняются не только разницей писательских манер, но, в первую очередь, различными жанровыми установками: схематизирующими в случае кинематографической мелодрамы и, напротив, усложняющими, улавливающими жизненные противоречия, в случае рассказа.

Список литературы

Исследования

1 *Бойчук А.Г.* Индивидуальные неканонические жанры // Поэтика русской литературы конца XIX – начала XX века. Динамика жанра. Общие проблемы. Проза. М.: ИМЛИ РАН, 2009. С. 437–462.

2 *Вишневский Вен.* Художественные фильмы дореволюционной России (Фильмографическое описание). М.: Госкиноиздат, 1945. 192 с.

3 *Давыдова Т.Т.* М. Горький и Е. Замятин: к проблеме литературных связей // Максим Горький: pro et contra: Антология. Современный дискурс. СПб.: РХГА, 2018. С. 283–290.

4 *Касторский С.В.* Повести М. Горького. Л.: Сов. писатель, 1960. 379 с.

5 *Купченко Т.А.* Киносценарий В.В. Маяковского «Позабудь про камин» и пьеса «Баня» в аспекте полемики с пьесой С.М. Третьякова «Хочу ребенка!» о смысле любви // Женщина модерна: Гендер в русской культуре 1890-х – 1930-х годов. М.: Новое литературное обозрение, 2022. С. 424–442.

6 *Плотникова А.Г.* М. Горький и кинематограф. М.: ИМЛИ РАН, 2018. 335 с.

7 *Примочкина Н.Н.* М. Горький и Е. Замятин: (К истории литературных взаимоотношений) // Русская литература. 1987. № 4. С. 148–160.

8 *Симонова О.А.* Образ «вавилонской блудницы» в русской литературе начала XX в. // Утопия и эсхатология в культуре русского модернизма. М.: Индрик, 2016. С. 452–467.

9 *Строев А.Ф.* Неизвестные сценарии Евгения Замятина // Литературный факт. 2019. № 3 (13). С. 8–70. https://doi.org/10.22455/2541-8297-2019-13-8-70

10 *Тамарченко Н.Д.* Русская повесть Серебряного века. М.: Intrada, 2007. 255 с.

11 *Угрехелидзе В.Г.* Мелодрама // Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий. М.: Изд-во Кулагиной; Intrada, 2008. С. 117–118.

12 *Чечнёв Я.Д.* Конструирование образа раскрепощенной женщины в рамках политики борьбы за новый быт 1920-х гг. (Малашкин, Гумилевский, Романов). Часть 1 // Новый филологический вестник. 2020. № 4 (55). С. 199–211.

13 *Эконен К.* Творец, субъект, женщина: Стратегии женского письма в русском символизме. М.: Новое литературное обозрение, 2011. 400 с.

14 *Fludernik M.* Let Us Tell You Our Story: We-Narration and Its Pronominal Peculiarities // Pronouns in Literature: Positions and Perspectives in Language. London: Palgrave Macmillan, 2018. P. 171–192.

15 *Fludernik M.* The Politics of We-Narration: The One vs. the Many // Style. 2020. Vol. 54, № 1. P. 98–110.

Источники

16 Горький — М.Е. Лёвберг // Литературное наследство. М.: Изд-во АН СССР, 1963. Т. 70: Горький и советские писатели: Неизданная переписка. С. 239–244.

17 *Горький М.* Полн. собр. соч.: Художественные произведения: в 25 т. М.: Наука, 1968–1976.

18 *Замятин Е.И.* Собр. соч.: в 5 т. М.: Русская книга, 2003–2011.

References

1 Boichuk, A.G. “Individual’nye nekanonicheskie zhanry” [“Individual Non-Canonical Genres”]. *Poetika russkoi literatury kontsa XIX – nachala XX veka. Dinamika zhanra. Obshchie problemy. Proza* [*Poetics of Russian Literature at the Turn of the 19th and 20th Centuries. Dynamics of Genre. General Problems. Prose*]. Moscow, IWL RAS Publ., 2009, pp. 437–462. (In Russ.)

2 Vishnevskii, Ven. *Khudozhestvennye fil’my dorevoliutsionnoi Rossii (Fil’mograficheskoe opisanie)* [*Fictional Films of Pre-Revolutionary Russia (Filmographic Description)*]. Moscow, Goskinoizdat Publ., 1945. 192 p. (In Russ.)

3 Davydova, T.T. “M. Gor’kii i E. Zamiatin: k probleme literaturnykh sviazei” [“M. Gorky and Ye. Zamyatin: Toward the Problem of Literary Connections”]. *Maksim Gor’kii: pro et contra: Antologiia. Sovremennyi diskurs* [*Maksim Gorky: Pro et Contra: Antology. Modern Discourse*]. St. Petersburg, Russian Christian Academy for the Humanities Publ., 2018, pp. 283–290. (In Russ.)

4 Kastorskii, S.V. *Povesti M. Gor’kogo* [*Novellas of Maksim Gorky*]. Leningrad, Sovetskii pisatel’ Publ, 1960. 379 p. (In Russ.)

5 Kupchenko, T.A. “Kinostsenarii V.V. Maiakovskogo ‘Pozabud’ pro kamin’ i p’esa ‘Bania’ v aspekte polemiki s p’esoi S.M. Tret’iakova ‘Khochu rebenka!’ o smysle liubvi” [“Screenplay by V.V. Mayakovsky ‘Forget about the Fireplace’ and the Play ‘Bathhouse’ in the Aspect of Controversy with the Play by S.M. Tretyakov ‘I Want a Baby!’ on the Meaning of Love”]. *Zhenshchina moderna: Gender v russkoi kul’ture 1890-kh – 1930-kh godov* [*Modern Woman: Gender in Russian Culture of the 1890s–1930s*]. Moscow, Novoe literaturnoe obozrenie Publ., 2022, pp. 424–442. (In Russ.)

6 Plotnikova, A.G. *M. Gor’kii i kinematograf* [*M. Gorky and Cinema*]. Moscow, IWL RAS Publ., 2018. 335 p. (In Russ.)

7 Primochkina, N.N. “M. Gor’kii i E. Zamiatin: (K istorii literaturnykh vzaimootnoshenii)” [“M. Gorky and Ye. Zamyatin: (Toward the History of Their Literary Relationship”]. *Russkaia literatura*, no. 4, 1987, pp. 148–160. (In Russ.)

8 Simonova, O.A. “Obraz ‘vavilonskoi bludnitsy’ v russkoi literature nachala XX v.” [“The Image of the ‘Whore of Babylon’ in Russian Literature of the Early 20th Century”]. *Utopiia i eskhatologiia v kul’ture russkogo modernizma* [*Utopia and Eschatology in Russian Modernist Culture*]. Moscow, Indrik Publ., 2016, pp. 452–467. (In Russ.)

9 Stroev, A.F. “Neizvestnye stsenarii Evgeniia Zamiatina” [“Unknown Screenplays by Yevgeny Zamyatin”]. *Literaturnyi fakt*, no. 3 (13), 2019, pp. 8–70. https://doi.org/10.22455/2541-8297-2019-13-8-70 (In Russ.)

10 Tamarchenko, N.D. *Russkaia povest’ Serebrianogo veka* [*Russian Novella of the Silver Age*]. Moscow, Intrada Publ., 2007. 255 p. (In Russ.)

11 Ugrekhelidze, V.G. “Melodrama” [“Melodrama”]. *Poetika: slovar’ aktual’nykh terminov i poniatii* [*Poetics: a Dictionary of Actual Terms and Concepts*]. Moscow, Izdatel’stvo Kulaginoi Publ., Intrada Publ., 2008, pp. 117–118. (In Russ.)

12 Chechnev, Ia.D. “Konstruirovanie obraza raskreposhchennoi zhenshchiny v ramkakh politiki bor’by za novyi byt 1920-kh gg. (Malashkin, Gumilevskii, Romanov). Chast’ 1” [“Constructing the Image of an Emancipated Woman in the Framework of the Policy of Struggle for a New Way of Life in the 1920s (Malashkin, Gumilevsky, Romanov). Article 1”]. *Novyi filologicheskii vestnik*, no. 4 (55), 2020, pp. 199–211. (In Russ.)

13 Ekonen, K. *Tvorets, sub”ekt, zhenshchina: Strategii zhenskogo pis’ma v russkom simvolizme* [*Creator, Subject, Woman: Strategies of Women’s Writing in Russian Symbolism*]. Moscow, Novoe literaturnoe obozrenie Publ., 2011. 400 p. (In Russ.)

14 Fludernik, Monika. “Let Us Tell You Our Story: We-Narration and Its Pronominal Peculiarities.” *Pronouns in Literature: Positions and Perspectives in Language*. London, Palgrave Macmillan, 2018, pp. 171–192. (In English)

15 Fludernik, Monika. “The Politics of We-Narration: The One vs. the Many.” *Style*, vol. 54, no. 1, 2020, pp. 98–110. (In English)